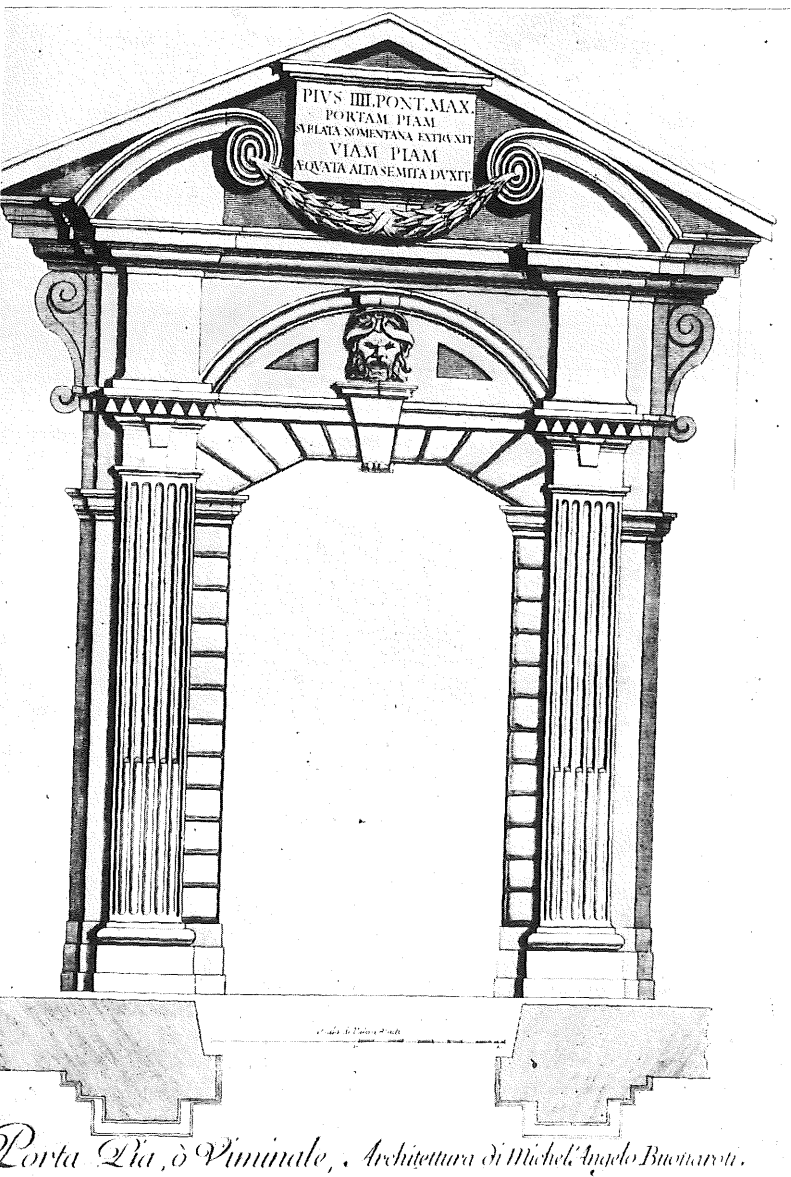


# N O T A S   S O B R E B O R R O M I N I E N   S U   T E R C E R C E N T E N A R I O

P o r   L U I S   M O Y A

MIGUEL ANGEL: Porta Pia. Dibujo del arquitecto Carlo Quadri, grabado de Antonio Barbey, 1702.



## BORROMINI EN SU TIEMPO

La vida y la obra del Caballero Francisco Borromini de Bissone están enlazadas de manera que los calificativos que normalmente se aplicaron a su arquitectura pueden servir también para caracterizar su personalidad: rara, solitaria, extravagante, atormentada, orgullosa. Sus sesenta y ocho años de vida, desde 1599 hasta 1667, son los mismos del esplendor del barroco en Italia, pero es Bernini, nacido un año antes que él, quien lleva la gloria de la época con olímpica majestad; al parecer, sin problemas. Para Borromini, en cambio, todo era problema, pues no aceptaba lo dado por la tradición vigente de formas y de técnicas, verdadera y sólida tradición desde que Miguel Angel estableció su repertorio, ni se abandonaba a «la elegancia y la gracia que no perdió jamás la escuela italiana», según la frase muy conocida de Letarouilly.

Para intentar un entendimiento de la persona y la obra de Borromini es conveniente ponerlas en paralelo con las de su contemporáneo Bernini. El primero era del Norte, de Bissone, en el lago de Lugano, y el segundo del Sur, de Nápoles. Ambos nacieron en medios adecuados para sus futuras carreras, pues Borromini era hijo de un arquitecto, de quien apenas se sabe nada, y Bernini hermano menor de un escultor, del que se conocen obras dignas de acreditarlo por encima del promedio de su época (Wittkower).

Ambos tuvieron relación con la escultura, pero aquí hay gran diferencia; pues si Bernini fue, ante todo, escultor, y como tal el mayor de su tiempo, Borromini no pasó de ser, y en su juventud solamente, tallista de mármol; algo así como escultor-decorador, oficio que abandonó pronto para dedicarse a su gran pasión, la arquitectura.

Ya en el campo de este arte, la actitud personal de ambos difiere completamente. Tenían ellos, y los demás arquitectos italianos de la época, dos bases diferentes, pero no contradictorias, para sus creaciones: la primera, el canon renacentista que se había formado poco a poco desde los tanteos de Brunelleschi, Francesco di Giorgio y León Bautista Alberti, hasta su cristalización en los tratados de Vignola y Palladio; larga historia que en cada etapa afirma la infalibilidad de la arquitectura romana, que en aquel tiempo abundaba en toda Italia y en Provenza, y que se apoya en ese carácter arquetípico que cada tratadista le atribuye sin vacilaciones ni reservas; la segunda base era el estilo «la manera» de Miguel Angel, el manierismo, el estilo de la *terribilità*, donde la arquitectura canónica anterior se usa como un repertorio de formas abstractas, aptas para expresar los sentires y las pasiones no sólo de sus autores, sino de la sociedad.

Aquí aparecen las actitudes contrarias de los dos maestros, pues Bernini, en pleno barroco, sigue el canon de los tratadistas, y reanuda así la tradición corta y casi olvidada de la arquitectura sencilla en que se alinearon Bramante, Rafael, Peruzzi y Julio Romano, en tanto que Borromini, tempestuoso admirador del atormentado Miguel Angel, sigue la «manera» de éste, pero poniéndola en cuestión; como hubiera hecho el propio Miguel Angel si hubiera vivido en aquel momento. No faltaban razones a Borromini para su actitud, pues la *terribilità* del maestro había degenerado hasta convertirse en el estilo adecuado para la pompa del ceremonial, tanto sagrado como profano, y en el lenguaje formal para impresionar a las gentes con su aplastante grandeza y su misterio convencional.

El resultado de este contraste de actitudes es que, por un lado, Bernini consigue la magnífica serenidad clásica de la columnata de San Pedro, y, por el otro, Borromini se atormenta en obras cada vez más inacabadas hasta perder su equilibrio mental y llegar al suicidio; en la noche del 1 de agosto de 1667, cuando sus preocupaciones arquitectónicas unidas a la fiebre le hicieron insoportable la orden del médico de permanecer en cama y a oscuras, se clavó su espada ante el aterrorizado criado que había acudido a sus gritos, y murió al día siguiente, reco-

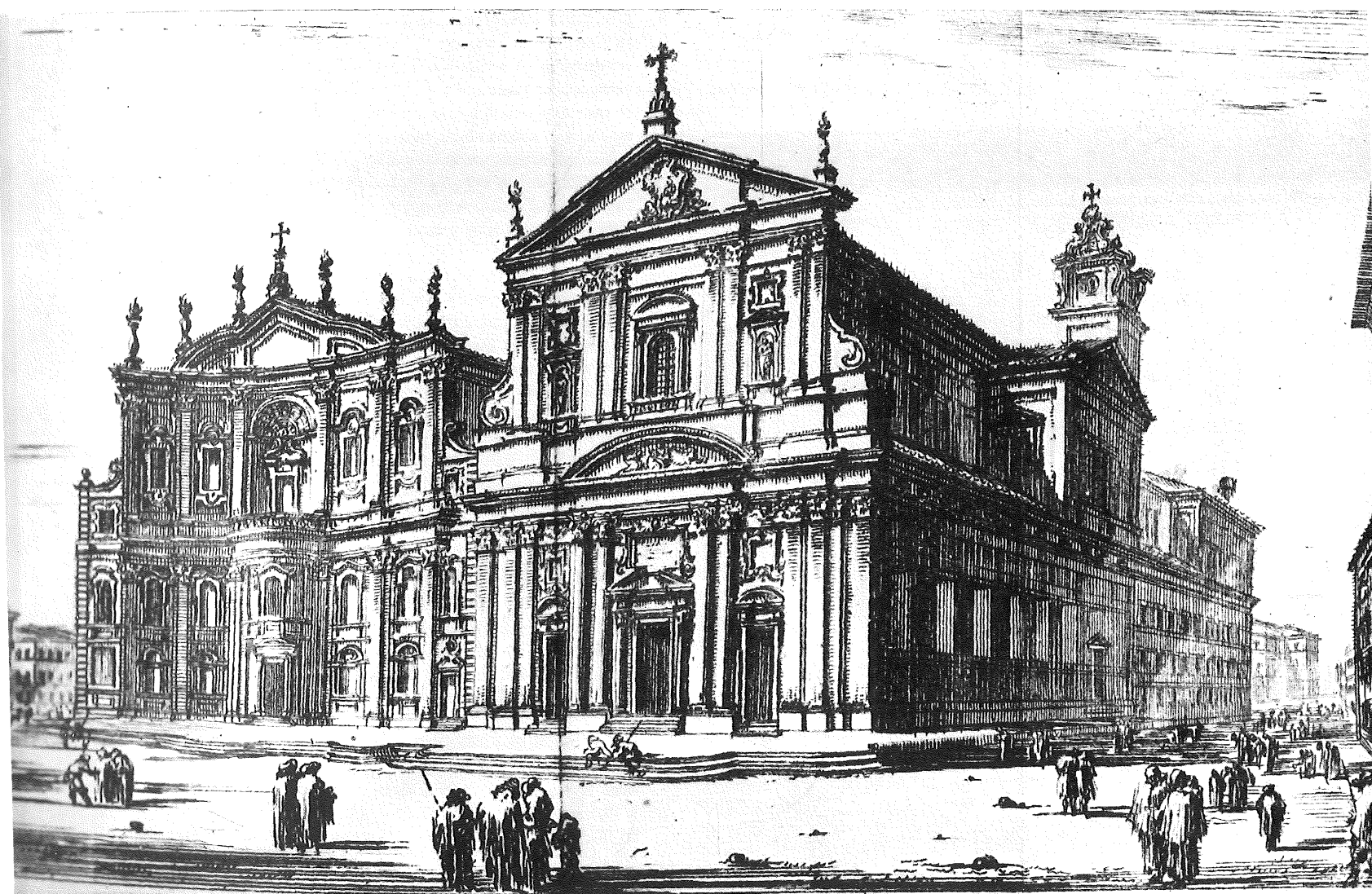
brada la razón como Don Quijote en sus últimas horas, después de contar lo sucedido a las autoridades y de recibir la absolución.

## OPINIONES SOBRE BORROMINI

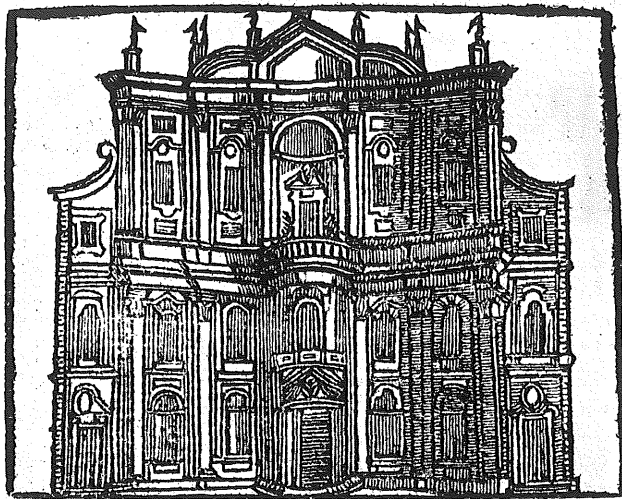
Mucho se sabe de la vida y obras de Borromini, pues contemporáneos suyos como Baldinucci y Titi, en obras impresas poco después de la desastrosa muerte antes referida, en 1681, 1674 y 1686, respectivamente (las dos últimas de Titi), dejaron abundantes noticias de primera mano. Lo que no se sabe es el motivo de su atormentada investigación, pues estos autores se limitan a explicar la obra por la vida, o al revés, y a expresar cierta extrañeza ante ambas.

En cuanto a las opiniones que sobre la arquitectura de Borromini expresaron sus contemporáneos, recogidas por los autores antes citados o emitidas por ellos mismos, pueden citarse aquí algunas, aunque poco ayudan para comprender los propósitos de Borromini. Por ejemplo, Bernini, ante el señor de Chantelou, según cita Wittkower, la califica de extravagante y opuesta a lo normal; que en vez de seguir la tradición de proporcionar los edificios según el cuerpo humano, Borromini erige

BORROMINI: Fachadas del Oratorio de San Felipe Neri y de la «Chiesa Nuova». Grabado de Piranesi.



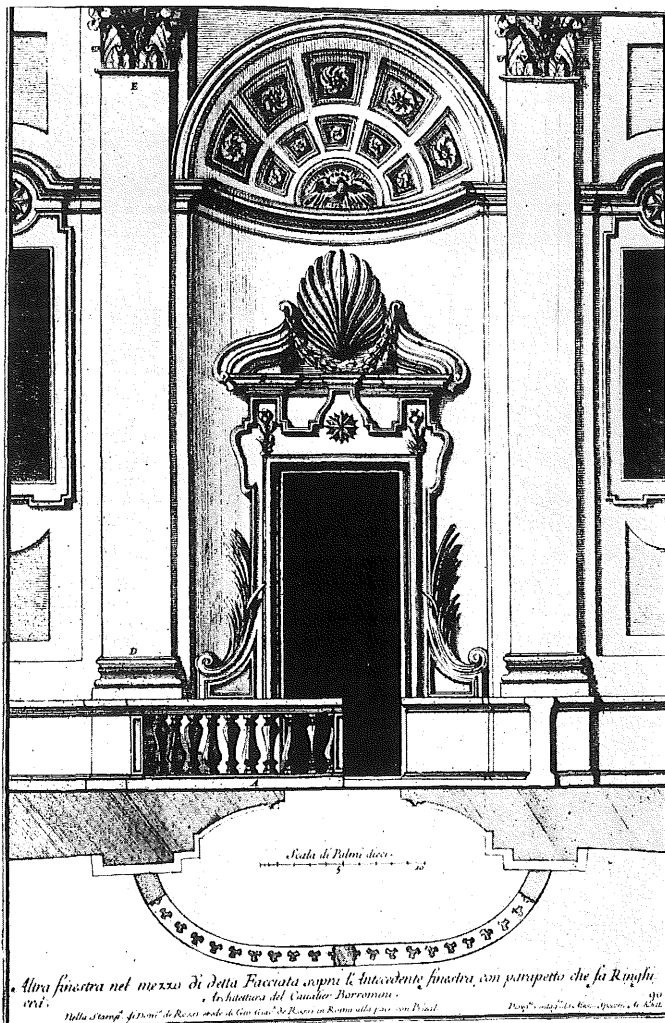
*Chiesa Nuova in Vallicella detta la Chiesa Nuova con il suo Oratorio*



**E**ste lugar fue concedido al glorioso S. Felipe Neri para su congregación por Gregorio XIII, y en el año 1567 comenzaron aquellos padres a celebrar los Divinos Oficios. Ellos se ejercitan también presentemente en muchas obras pías, el saber, en sermones, oraciones, disciplinas, visitas de Ospitales, y en oraciones, que se celebran solennemente en el Oratorio cercano a su habitación fabricada con dibujo de el Borromini donde tienen una bella librería de varias materias, y en particular de sagradas erudiciones. El cuadro de el Altar de dicho Oratorio en que está pintada la Asunción y S. Cecilia es obra de el Vanni. La Coronación de nu-

**BORROMINI:** Fachadas del Oratorio de San Felipe Neri. Grabado anónimo de 1729.

**BORROMINI:** Balcón de S. Felipe Neri. Dibujo y grabado del arquitecto Alessandro Speechi, 1702.



construcciones quiméricas. Otro juicio de Bernini recoge Baldinucci, según cita G. C. Argan en su *Borromini*; hablando aquél con un gran prelado, que no podía sufrir que Borromini, siendo buen proyectista y modelador, hubiese caído en la «manera gótica», le dijo que era menos malo ser un mal católico que un buen hereje. Filippo Titi, en su obra de 1686, *Ammaestramento utile e curioso di Pittura, Scultura et Architettura*, tratando del Oratorio de San Felipe Neri, se limita a decir: «il tutto operato con molta intelligenza». Y de Santa Inés, en la plaza Navona, sólo elogia la sacristía, que «è maestosa architettura del Borromini». De la Sapienza hace mayor elogio: «la Chiesa sudetta con bizzarra, e vaga architettura del Cavalier Borromino». En cuanto a la reforma de San Juan de Letrán, es «buona, e vaga architettura del Cavalier Francesco Borromino», y San Carlino, que «è moderna», está «fatta con disegno capriccioso e bizzarro dal Cavalier Borromini». De Sant'Andrea delle Frate no hace comentario, y de Propaganda Fide dice «che anche vi fece bella facciata». Tampoco hace más que citar el nombre de Borromini al tratar de sus trabajos en San Juan de los Florentinos, donde, por cierto, fue enterrado al lado de la tumba de Madero, su pariente, y su maestro durante algún tiempo, a cuya memoria guardó fidelidad sin límites a pesar del completo contraste de su vida y obra con las de éste. En cuanto al juicio adverso del Milizia, es bien conocido de todos.

En resumen: en estos juicios se le critica el abandono del antropomorfismo, esencial en el arte clásico, y su manera «gótica», pero se alaban sus dotes en general, su habilidad, la majestad y belleza de algunas obras, y se señala el carácter bizzarro y caprichoso de muchas. Con pocas diferencias, estas opiniones se repiten en otros escritores de su tiempo. Después, en el neoclasicismo, sólo quedan las opiniones contrarias a su estilo, que se califica de «gótico», de destructor de la verdadera arquitectura y de ejemplo condenable. En nuestros tiempos, el caso Borromini interesa de modo extraordinario. La bibliografía moderna es abrumadora; ya lo era en 1924, cuando Eberhard Hempel publicó su exhaustiva monografía, y desde entonces ha crecido mucho. Es interesante la obra ya citada de Giulio Carlo Argan, *Borromini*, 1952, por sus análisis del desarrollo de la arquitectura de éste en relación con Caravaggio, y de los verdaderos motivos impulsores del barroco italiano.

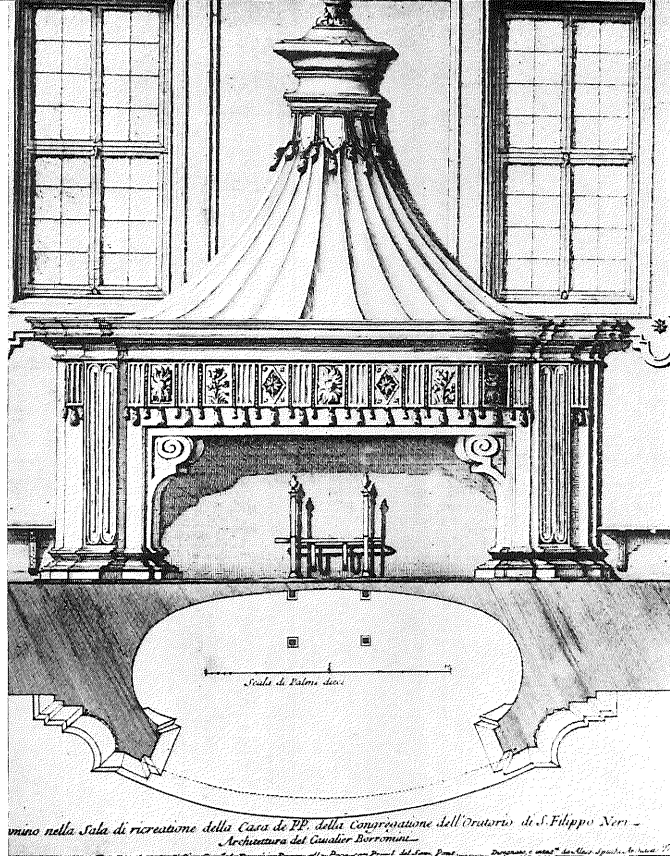
Varios puntos quedan claros después de un largo cotejo de opiniones y de estudios antiguos y modernos: que Borromini era hombre de gran cultura, como también lo era Bernini; poseía extraordinarios conocimientos técnicos, que, en cambio, faltaban a Bernini, y esta falta era el talón de Aquiles del gran escultor en cuanto arquitecto; contrastaba con el mundano y triunfal Bernini por su austera vida: fue sobrio en su alimento y vivió castamente; por amor a su arte no perdonó fatiga, y tenía no poco sentimiento y celo en lo que se refería a su propia estima y reputación, dice el tantas veces citado Baldinucci. También están claras su admiración ilimitada por Miguel Angel y su ruptura con el canon antropomórfico.

## EL IDEAL DE BORROMINI

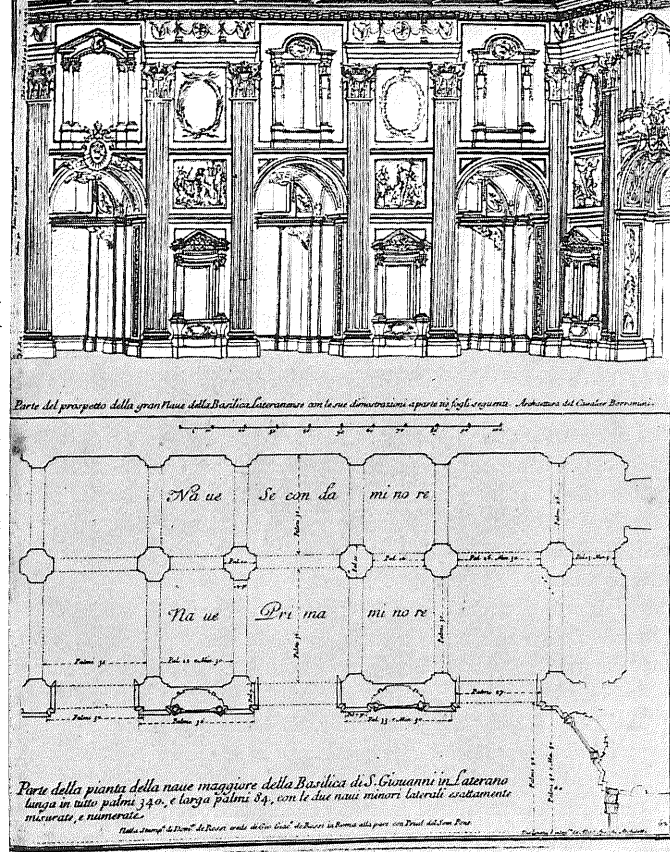
Que Borromini persiguió un ideal arquitectónico durante toda su atormentada vida es indudable. También lo es que lo persiguió seriamente y sin pactar con las condiciones de todo orden vigentes en su circunstancia. Fue, por tanto, lo que después se llamó un idealista; quiso conformar su obra con los arquetipos de su mundo ideal. Esta actitud se puede calificar de neoplatónica, como había sido calificada ya la de su admirado Miguel Angel, y Borromini la ejerce con una intransigencia total, quizá a causa de su personalidad poco inclinada a la «sofosine». La transposición de esas realidades del mundo celeste de las ideas a su apariencia efímera en este mundo terrenal de las sombras era para Borromini, como para todo neoplatónico, el objeto y la justificación de su vida y de su trabajo. Era, como dice Argan, la busca de la verdad en arquitectura. El problema consiste ahora en averiguar cuál era la verdad para este gran maestro.

Desde luego, no era la verdad de León Bautista Alberti, ni la de hoy;





BORROMINI: Chimenea de la sala de recreo del Oratorio de San Felipe Neri. Dibujo y grabado de A. Speechi, 1702.



BORROMINI: Nave de San Juan de Letrán. Dibujo y grabado de A. Speechi, 1702.

tal como se proclama en manifestos y se difunde por la propaganda, porque esta verdad consiste en mostrar las funciones del edificio, su estructura, los materiales tal como son, y, a veces, actualmente, hasta las instalaciones. El criterio de Borromini era justamente el opuesto; por ejemplo, nadie, al ver la fachada del Oratorio de San Felipe Neri, puede imaginar lo que hay detrás, pues la única relación del interior con el exterior es la puerta central de la espectacular fachada curva, que, efectivamente, conduce al Oratorio, si bien éste queda de costado y rebasa por su extremo dicha fachada, en tanto que en el lado simétrico se ha ocupado el espacio equivalente con la portería y varias habitaciones.

Lo mismo puede decirse de su concepto de la estructura. Ya señalan autores antiguos, y repiten los modernos, que es típico de Borromini el uso de los elementos sustentantes, los órdenes clásicos, como decoración, y que, por el contrario, los elementos decorativos son los que realmente sostienen el edificio; en el interior del mismo Oratorio puede verse un ejemplo: el entablamento, reducido a arquitrabe y cornisa, se convierte en balaustrada al correr delante de la tribuna; en las naves menores de San Juan de Letrán los grandes dinteles trabajan como arcos gracias a unos querubines incrustados en los ángulos entre aquéllos y los pilares, puesto que dichos querubines y el dintel componen una silueta que oculta fácilmente un arco rebajado.

En cuanto a los materiales, la costumbre era que la obra de arte, escultura o arquitectura, se hiciese con aquellos reputados como más nobles: piedras y mármoles. Así se hicieron, tanto en fachadas como en interiores, siempre que se pudo. Los autores modernos han hecho notar que, en la fachada del Oratorio, los Padres no quisieron que Borromini emplease tufo, travertino o mármol, con objeto de que esta fachada mostrase claramente su carácter de obra subordinada a la iglesia vecina, la «Chiesa Nuova». Borromini, en tal dificultad, hizo uso del ladrillo, pero iniciando allí tímidamente la renovación de una antigua técnica romana, cuyos ejemplos más conocidos emplean el ladrillo, no sólo en paños de muro encuadrados por elementos de piedra, sino en las partes de relieve arquitectónico, donde sirven de base para una capa ligera de

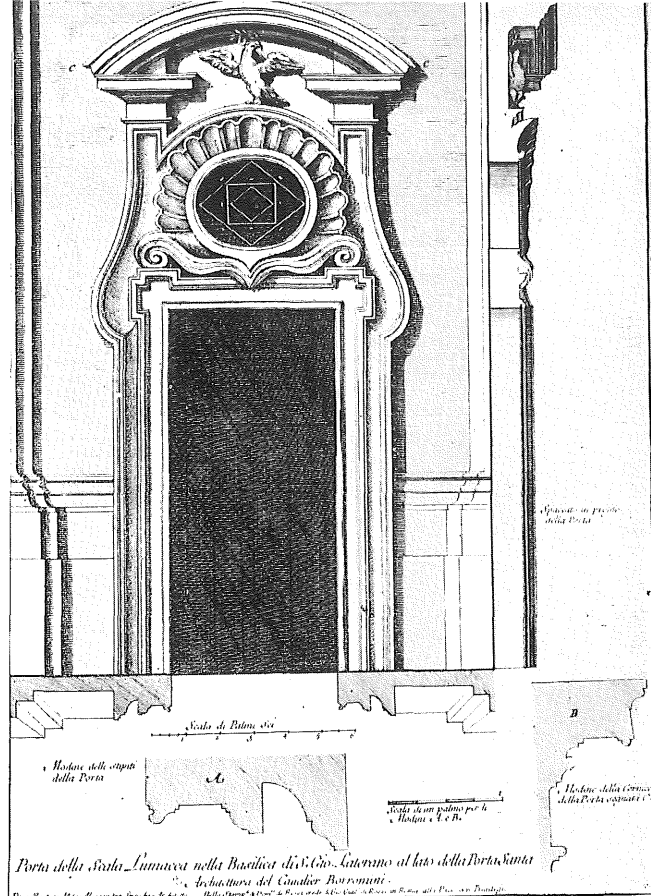
estuco que dará la apariencia final. Esto se hizo en la Antigüedad para piezas tan delicadas como capiteles corintios de pilastras, y lo repitió Borromini en obras suyas posteriores al Oratorio, alcanzando el máximo desarrollo de esta técnica en las fachadas, inacabadas, de Sant'Andrea delle Fratte. En éstas se puede observar el esqueleto completo, hecho de ladrillo tallado, de cuantos elementos componen una arquitectura barroca, incluso las hojas de acanto de los capiteles corintios de las columnas.

En conjunto, en toda la obra del antiguo tallista de mármol es característico el uso del estuco sobre alma de ladrillo, en interiores y exteriores, llevado al mayor grado de virtuosismo y constituyendo su medio favorito de expresión. Nada puede ser más opuesto al concepto de verdad en el uso de los materiales, tal como se entiende hoy y se entendió en tiempos de Ruskin y Viollet-le Duc, y aún antes. Sin embargo, en un aspecto observó Borromini la lógica del material, en el sentido usual; pues lo mismo en los interiores del Versalles de Luis XIV que en los que hacen los arquitectos actuales, el colorido resulta abigarrado por ser el natural de los materiales con que están hechos: piedras y mármoles, maderas, hierro y bronce, y, ahora, ladrillo: Borromini procedió del mismo modo con su material favorito, el estuco, dejándolo en su color natural; en consecuencia, y puesto que éste es blanco, inventó, si así puede decirse, los interiores blancos, que tanta influencia habían de ejercer sobre el estilo Luis XV y aun sobre el Luis XVI. Incluso en grandes obras, como la iglesia de Santa Inés, en la plaza Navona, el interior debía haber sido blanco, según Muñoz (*Roma Barocca*, 1919); y si hoy no lo es se debe a los añadidos que hicieron otros arquitectos cuando aquél dejó la obra en 1657. Pero fue en el palacio Falconieri (alrededor de 1639) donde hizo la serie de decorados interiores que forman el prototipo de los salones franceses del siglo siguiente, inventando allí puras decoraciones sin insinuación de estructuras, verdaderas o fingidas, como se hacía normalmente y como lo hizo él mismo en los casi simultáneos interiores del Oratorio.

Quizá el mayor desafío a la verdad arquitectónica usual es la típica composición borrominesca de las fachadas, desde su planta, en la que

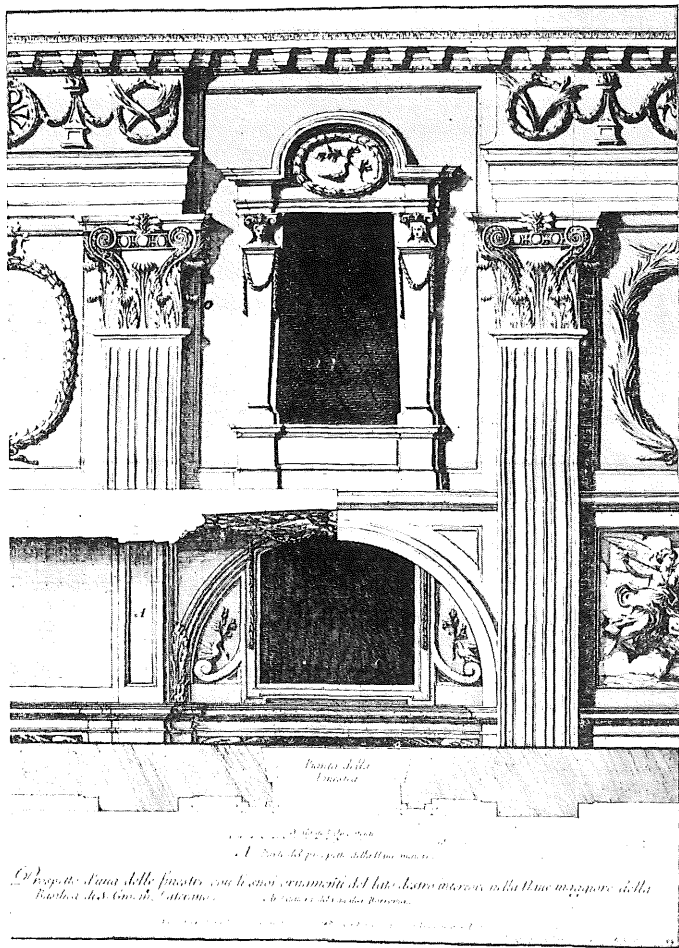
está ya el germen de lo que ha de ser el alzado. Estas fachadas arrancan de un basamento compuesto de curvas y contracurvas, entrantes y salientes, así como de pilastras esquinadas, pero esto constituye sólo el exterior, en tanto que la cara interior es un plano vulgar en el caso de edificios de tipo palaciano, como son el Oratorio y el colegio de Propaganda Fide. Parentesco con la solución del Oratorio tienen el gran retablo curvo de la Annunziata, en los Santos Apóstoles, de Nápoles (1640), apoyado en un muro plano, y muchas otras obras semejantes en su forma y en su situación, como el monumento de Alejandro III en una nave lateral de San Juan de Letrán y los dos balcones monumentales del palacio de la Sapienza. Cuando no se trata de adosar una fachada curva sobre un plano, sino sobre un interior también curvo, como en San Carlino y en Santa Inés, el sistema de Borromini resulta aún más extraño, pues no tienen ninguna relación ambos sistemas curvos; en Santa Inés se intercalan salas rectangulares entre las concavidades de la fachada y los absidiolos diagonales más próximos a ellas. Este género de composición llega a su límite en la torre del Reloj, del convento del Oratorio, que, en esencia, es cuadrada, como lo es su base de cinco plantas de altura encerrada en una crujía normal de dicho edificio, pero al emerger sobre los tejados se curva hacia adentro, con una concavidad muy fuerte, la cara exterior, en tanto que se hinchaban hacia afuera las dos caras laterales; la cuarta cara, que mira al segundo claustro, es plana, aunque con los ángulos salientes y esquinados.

Considerada en conjunto la composición borrominesca, parece que su ideal era el ilusionismo, tal como se practicaba en la escenografía barroca y que aún hoy se practica. Lo esencial de este arte, su finalidad,

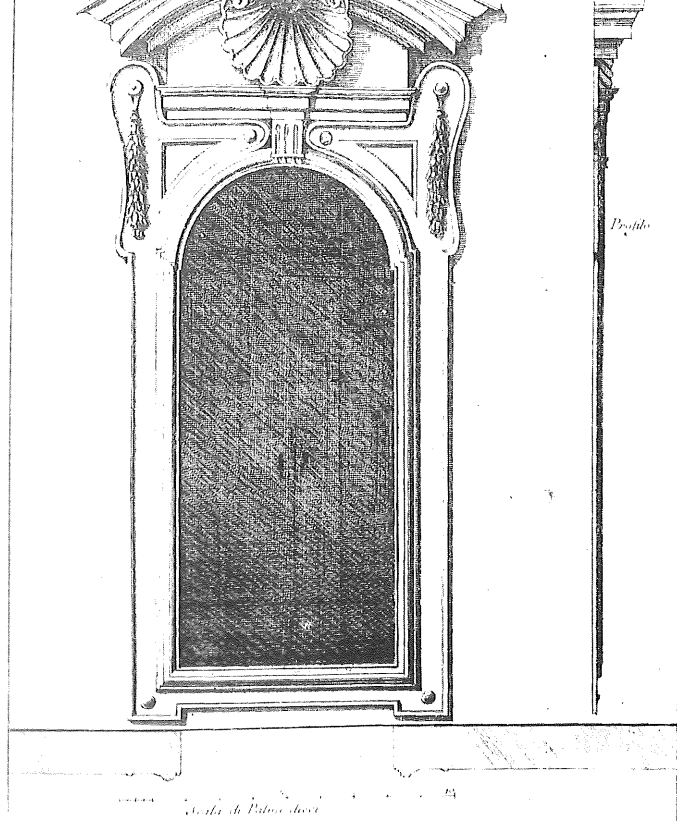


BORROMINI: Puerta de escalera, en San Juan de Letrán. Grabado de A. Speechi, 1702.

BORROMINI: Ventana de la nave de San Juan de Letrán. Grabado de A. Speechi, 1702.



desde el punto de vista arquitectónico, es el logro de efectos de gran profundidad en espacios que la tienen muy escasa. Esto se consigue por medios geométricos que se encuentran en el sistema euclídeo, y que exigen, en quien los practica, un conocimiento profundo del mismo. Este conocimiento era habitual en los artistas del Renacimiento, desde Francesco di Giorgio, Alberti, Leonardo y otros, y se concreta en la técnica de la perspectiva cónica, verdadera invención no más antigua que ellos, ya que fue desconocida de los griegos y romanos, así como de los chinos y de toda la Europa medieval; lo que éstos hacían, incluso en los más ilusionistas frescos de Pompeya y Herculano, era la simple perspectiva caballera que se sigue hoy usando en el oficio de la construcción. Pero la gran perspectiva del Renacimiento es un juego entre la realidad objetiva de las formas y su percepción por el observador, a través del mecanismo de la visión; este mecanismo se concretaba, para los artistas matemáticos del Renacimiento, en la proyección de los objetos sobre la supuesta superficie esférica del ojo, desde la retina, considerada como un punto geométrico. Tales simplificaciones geniales permitieron convertir el viejo relativismo griego sobre el paralelismo, que tan claramente expone Carnéades (214-129 a. de J. C.), en una técnica de las propiedades de la visión, considerando ésta como otra realidad tan objetiva como las formas de los objetos. Esta última es una realidad táctil, en tanto que aquélla es visual. El ejemplo más claro de esta técnica nueva es la famosa galería en perspectiva del palacio Spada, obra del mismo Borromini, en la que se disocian por completo la realidad táctil y la realidad visual. Aplicado el sistema a las fachadas, se convierten sus planos en un lujoso juego de profundidades fingidas, pero reales en cuanto espectáculo. De esta escuela tenemos en la catedral de Toledo una obra muy conocida: el retablo al pie del Transparente, obra de Narciso Tomé (1732), donde los entablamentos de los dos órdenes superpuestos están tratados de modo semejante al de la tumba del cardenal Martínez de Portugal, en San Juan de Letrán, cuyo orden hizo Borromini para encuadrar el sarcófago y estatuas que se conservaban del primitivo monumento del siglo xv.



BORROMINI: Ventana del palacio Barberini. Grabado de A. Speechi, 1702.

Los límites de este trabajo no permiten exponer el estudio de toda la obra borrominesca, pero los ejemplos citados parecen suficientes para aventurar una hipótesis aceptable sobre cuáles fueron las verdades arquitectónicas que furiosamente buscó tan gran maestro desde su «umore malinconico»; cuya enfermedad, «congiunta alla continua speculazione sulle cose dell'arte sua», le condujo al fin que ya se ha mencionado (Baldinucci). Estas verdades apuntan en varias direcciones, ninguna de las cuales tiene relación con el racionalismo dominante en la arquitectura actual y en la de muchas épocas anteriores.

## REALIDAD VISUAL Y REALIDAD TÁCTIL

La primera dirección debió ser, con carácter dominante, la verdad que percibe directamente el espectador, lo que ve, tal como es en la visión deformada por el mecanismo del ojo, pero no tal como es en la realidad objetiva vulgar; como esa visión es también una realidad para la mente del espectador, y esta realidad subjetiva puede corresponder a distintas realidades objetivas, Borromini debió buscar en cada caso cuál de éstas podía producir con más economía de formas y de espacios la realidad visual que estaba en su proyecto. También ocurre el caso contrario, en el que realidades objetivas no pueden ser percibidas por el espectador: por ejemplo, dos fachadas opuestas de un edificio no pueden nunca ser vistas a la vez, y, por tanto, es inútil hacerlas simétricas; por ello Borromini no hizo simétricas las fachadas a la calle y al claustro de la ya mencionada torre del Reloj, del Oratorio. Aquí conviene un inciso sobre la fuerza de la rutina en arquitectura: en la figura LVI de la *Opera del Cavalier F. Boromino*, Roma, 1725, se representa la fachada interior de dicha torre como si fuese cóncava, o sea, simétrica de la exterior.

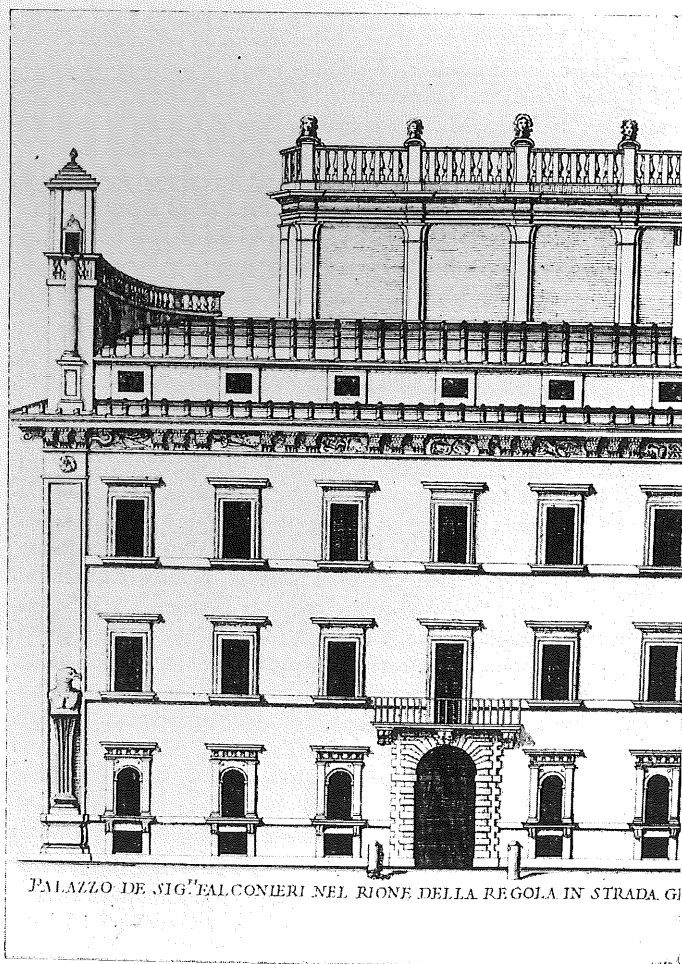
Una vez descubierta por el maestro la realidad, objetiva para el sujeto, de la percepción visual, siguió el desarrollo lógico de tal idea en obras donde lo construido está deformado de tal suerte que su visión sea la de una arquitectura normal diferente de aquella que existe en la

realidad tangible. El ejemplo típico de esta etapa es la tan conocida galería del palacio Spada, gran nave que conduce a una estatua imponente, según la realidad visual, pero nave de once metros de longitud, incluso patio del fondo, y estatua de una vara de altura, en la realidad táctil.

No era invención de Borromini esta arquitectura ilusionista, puesto que sus reglas de geometría ya estaban publicadas desde más de un siglo antes. Serlio, en el libro II de sus obras de *Arquitectura y Perspectiva*, las explica para su uso en el escenario, «dove si vede in piccol spatio fatto dall'arte de la Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi Tempii, etc.», y relata cómo realizó esto en Vicenza, donde construyó un teatro al aire libre; antecedente del que después construyó Palladio, el famoso teatro Olímpico, cuya escena tiene cinco fingidas calles, cada una semejante a la escena de Serlio, y todas ellas precedentes de la galería del palacio Spada. También hubieran podido servir de base para la invención de la galería Spada algunos grabados de Gio. Battista Montani (números 19 del 2.º libro y 3 y 19 del 3.º, de *Li Cinque Libri di Architettura*, Roma, 1684 y 1691), puesto que el autor murió en 1621, a los ochenta y siete años de edad, y es de suponer que sus extrañas investigaciones arqueológicas y sus aún más extrañas reconstrucciones fueran conocidas mucho antes de su tardía publicación en un volumen, por J. B. Soria.

La verdadera invención de Borromini se comprende al comparar estos antecedentes con la galería Spada, verdadera arquitectura espacial, pero más al observar el uso que hizo de esta técnica escenográfica en fachadas de edificios, planas en esencia, donde faltan los espacios profundos que, como en el teatro, ayudan a la ilusión de lejanía.

Borromini: Fachada del palacio Falconieri a la Strada Julia. Dibujo y grabado de G. B. Falda.





Consecuencia importante de la galería Spada fue la Scala Regia, de Bernini, en el Vaticano, construida casi treinta años después, en 1661. La composición es casi idéntica, aunque el efecto de perspectiva es más atenuado.

## LA ESENCIA DE LA DECORACIÓN

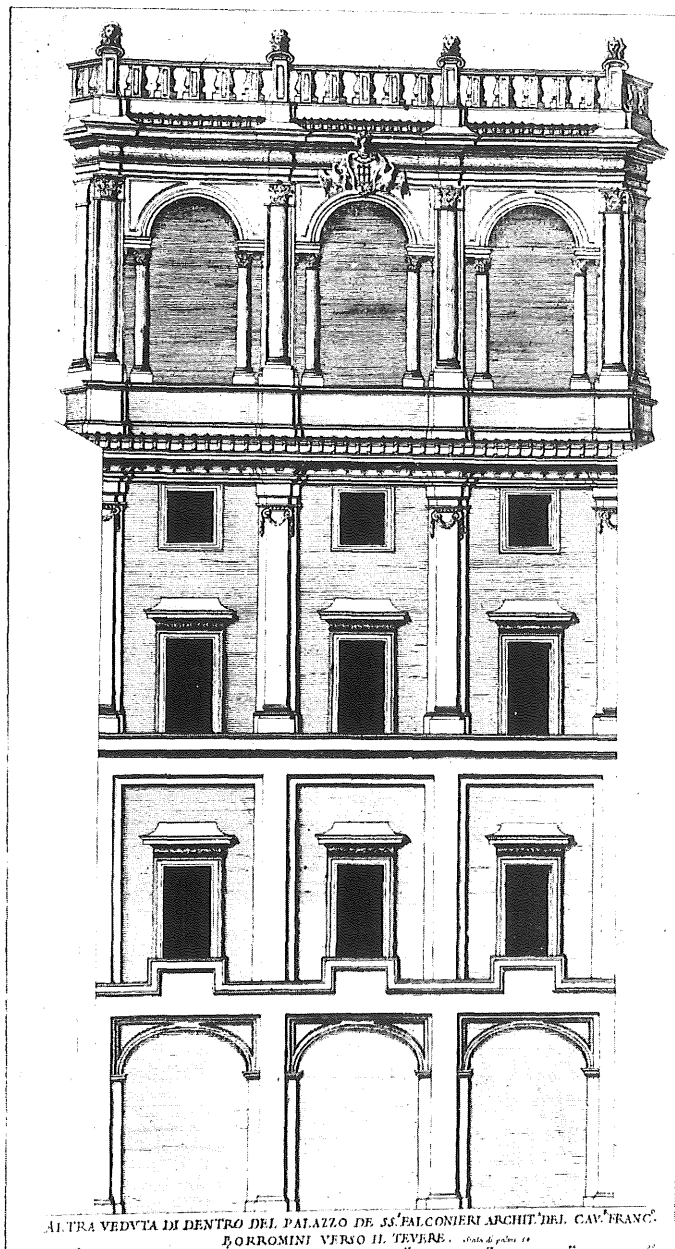
La segunda dirección de su esfuerzo sería llevar hasta su última consecuencia el concepto de lo decorativo. Desde el principio del Renacimiento se usaba de los órdenes clásicos como supuesta estructura de los edificios. Esta estructura sólo podía ser real en el caso de una composición parecida a un templo griego o romano, como lo es la columnata de Bernini en el Vaticano, o de un pórtico puesto delante de otra construcción, a la manera del Panteón de Roma y de muchas Villas de Palladio. En los demás casos, y por mucho que doliera a los arquitectos clasicistas y a los críticos como el Milizia, que tan acremente trató a Borromini, los órdenes no pasaban de ser una decoración aplicada a otra estructura diferente. Aun en casos como el palacio Rucellai, en Florencia, o el de la Cancillería, en Roma, los órdenes se superponían en correspondencia con los pisos, pero a partir de los palacios del Capitolio romano, con la invención del orden gigante, éste era simplemente una decoración, y más lo era en el caso contrario: la típica fachada de iglesia romana, sobre todo a partir del Gesù, con dos órdenes superpuestos, como si detrás hubiera un edificio de dos pisos.

Borromini, que debió estar dotado de un agudo espíritu crítico, comprendió la falsedad de este uso purista de las formas y proporciones de los órdenes clásicos, una vez despojados de su función estructural, y, sin duda, decidió tratarlos como lo que realmente eran en aquel momento de la arquitectura: una decoración. Por tanto, no tenía interés para él la conservación de sus proporciones y de su tectónica, sino sólo sus valores formales, en cuanto fuesen expresivos de su pensamiento. Si eso hizo con elementos tan estabilizados y codificados como los órdenes, más atrevidamente usó del resto de la gramática vigente entre los arquitectos, o sea, de los huecos en tabernáculo, hornacinas, frontones, recuadros, y cuantos temas, constructivos en sí, servían para enriquecer estructuras a las que no estaban ligados por ninguna ley de necesidad. En sus manos, todo el repertorio clásico y renacentista se convirtió en medio expresivo de un arte abstracto.

De ello había antecedentes; Miguel Angel se expresó tanto en la escultura abstracta, que es su arquitectura, como en su escultura figurativa. Las paredes de la capilla Médicis, de Florencia, las hornacinas de los ábsides de San Pedro, la Porta Pia, expresan con formas distintas lo mismo que el Moisés o los Esclavos. En otro aspecto, también el papel puramente decorativo y expresivo de los órdenes fue ya comprendido y llevado a su extremo en la portada principal del Escorial y en la del patio de los Reyes; aquí no servían para una expresión subjetiva, personal, como en Miguel Angel, sino para una expresión objetiva del protocolo religioso y cortesano de la España del siglo XVI. Puesto que tanto la obra de Borromini, a través de sus sucesores, como El Escorial, mediante las estampas de Perret, se difundieron en toda la Europa central, no es de extrañar que el estilo vigente en ésta, durante el último barroco y el rococó, fuese una mezcla de los inventos de Borromini y de la expresión funcional religiosa, política y social del sistema escurialense. Perdió el subjetivismo de Borromini y la fuerza expresiva de su drama íntimo, y también perdió el racionalismo, más buscado que logrado, de la corte de Felipe II, resultando un estilo amable, popular y cortesano a la vez, muy adecuado para las infinitas cortes barrocas del centro de Europa.

## EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

Si las creaciones de espacios, de ámbitos, son las cumbres en la línea del desarrollo de la arquitectura a lo largo de la Historia, a Borromini corresponde, como creador de una de estas cumbres, un puesto de honor a la altura de los que ocupan los autores de los ámbitos del Pan-



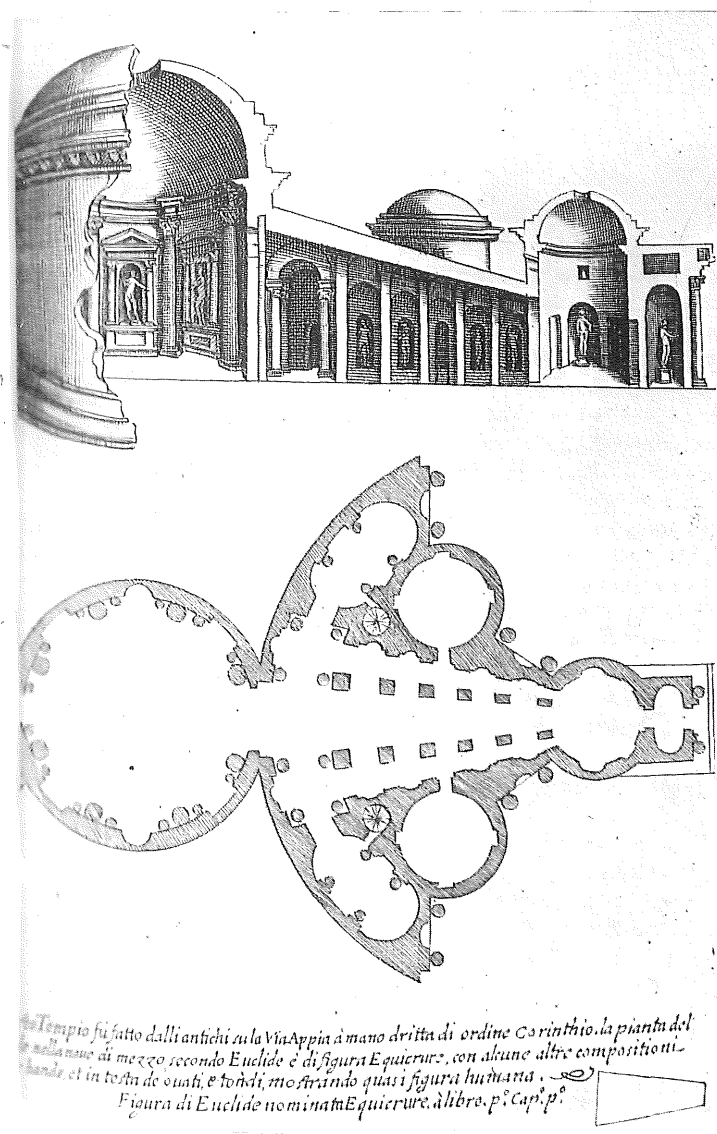
BORROMINI: Fachada al Tíber, del palacio Falconieri. Grabado de G. B. Falda.

teón, de Santa Sofía, de las iglesias románicas y góticas, y de los interiores del Renacimiento. En efecto, estos interiores pueden clasificarse en dos grupos: en el primero, una planta sencilla genera directamente el volumen, como en el Panteón, donde el círculo de base produce un muro cilíndrico, cuya coronación determina lógicamente una semiesfera para cerrar el espacio; el segundo grupo comprende aquellas plantas complejas cuya cubrición se hace por bóvedas a diferente nivel, como en Santa Sofía o en San Pedro, de Roma, donde las zonas más alejadas del centro se cubren primero a menor altura para limitar al final de la obra una zona central de forma simple, cuadrada u octogonal por lo común, de la que se pasa mediante pechinas a otra forma más simple aún, a un círculo, y éste, a mayor altura, se cierra con una semiesfera. Incluso en el gótico se observa esta disposición en iglesias con crucero de linterna, aunque sus formas sean diferentes a las antes mencionadas. Pero Borromini, en San Ivo, reúne ambos sistemas para crear un interior de planta compleja que genera directamente su above-

damiento. Su planta es como una flor de seis pétalos, cada uno de los cuales debería haberse cubierto, según se había hecho siempre, con su propia bóveda, dejando un espacio central de figura hexagonal apto para recibir una cúpula de seis paños. Aquí no ocurre esto, sino que toda la planta se eleva, primero verticalmente para formar los muros, y después reduciéndose proporcionalmente según asciende dentro del gálbo de una silueta cupuliforme hasta llegar a la linterna de coronación. Esta creación absolutamente original exigía no sólo la potencia creadora de una gran arquitecto, sino la máxima maestría del gran constructor que era Borromini (quizá aquí, el también gran arquitecto que fue Bernini comprendió los límites que ponía a su arte la pobreza de su técnica, tan conocida por sus contemporáneos). El mismo Borromini tardó en descubrir esta solución: su obra juvenil, San Carlino, está cubierta con bóvedas escalonadas, desde los costados hasta la cúpula central, según el sistema usual.

Que la planta de San Ivo tiene antecedentes es cosa conocida, ya que en la Villa de Adriano, en Tívoli, pueden encontrarse en el salón del palacio pequeño y en la «Piazza d'oro», así como en los grabados 27, 40 y 41 del segundo libro de Montano, mencionado antes; pero en

GIO. BATT. MONTANO: Templo antiguo en la Via Appia. Grabado anónimo, 1691.



Tívoli, según Kähler (*Hadrian und seine Villa bei Tivoli*, 1950), así como en la obra de Montano, el abovedamiento previo de los espacios circundantes conduce a cubrir el central con una cúpula sencilla de planta circular o poligonal, como de costumbre, y, por tanto, no pudieron servir de base a Borromini para su atrevida invención.

El ejemplo de San Ivo fue seguido por Guarini y por la escuela centroeuropea, y siempre con verdadera originalidad en sus mejores obras, tales como las que figuran en la *Architettura Civile*, 1737, del primero, Santa María de la Providencia para Lisboa, San Gaetano para Niza y el Santuario de Oropa, así como las bávaras de Wies y Vierzehnheiligen, y la madrileña, más modesta, de los Santos Justos y Pastor, de las que se tratará después.

## TRAZADOS GEOMÉTRICOS

Los autores modernos hacen notar la sencillez de los trazados geométricos borrominescos, en las plantas de San Carlino y San Ivo, por ejemplo, en contraposición con las sutilezas usuales desde Francesco di Giorgio y Alberti. El barroco posterior siguió el sistema de Borromini, compensando la complicación de la forma y del claroscuro con la simplicidad de la trama, como puede verse incluso en obras de Pedro de Rivera (portada del Hospicio, estudiada por Francisco Iñiguez), y en la escenografía de los Galli-Bibbiena. Sin embargo, tanto en el maestro como en sus sucesores se observa la simultaneidad de dos sistemas geométricos: el sencillo para la composición del conjunto y el complicado para el detalle de los órdenes, según la norma renacentista. Esta duplicidad aparece ya desde el principio del Renacimiento, a causa del magisterio ejercido por Vitruvio, quien enseña trazados sencillos para los conjuntos, no sólo de los edificios, sino también de las ciudades; el círculo y el cuadrado, el rectángulo proporcionado como el lado a la diagonal del cuadrado, y otros igualmente elementales, entre los que destaca la simplificación de las proporciones del cuerpo humano para su aplicación al trazado de los templos, contrastan con sus complicadas reglas para proporcionar los órdenes.

En esta cuestión de la geometría, como en lo referente al repertorio formal de Borromini, se plantea la cuestión de si éste conoció las obras de artistas nórdicos del siglo XVI, como Jan Vredeman de Vries (publicadas desde 1555) y Wendel Dietterlin (1598). En ambos, pero sobre todo en este último, aparece el doble sistema geométrico unido a una descomposición total del sistema renacentista. En Dietterlin la figura humana se entrelaza con los escombros a que han quedado reducidos los órdenes, las hornacinas, los frontones, los encuadramientos y cuantos elementos se usaban en el manierismo contemporáneo. Difícil es averiguar si esta destrucción fue conocida por Borromini, y si, caso de serlo, le ayudó a librarse de todos los prejuicios renacentistas, pero lo cierto es que los barrocos españoles, con los Churriguera en primer lugar, conocieron a Dietterlin y le siguieron, como explica el marqués de Lozoya en su *Historia del Arte Hispánico*, con preferencia a Borromini, quien más bien sirvió de maestro a los precursores del neoclásico, como Ventura Rodríguez en su iglesia de San Marcos y en otras obras de su primer estilo.

## LA HERENCIA DE BORROMINI

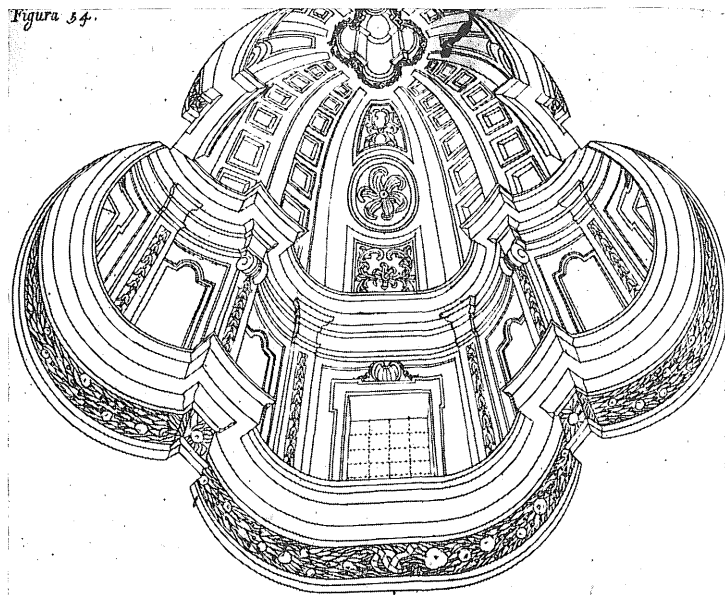
Las invenciones de Borromini fueron inmediatamente adoptadas por sus contemporáneos, incluso por el propio Bernini, pero siempre atenuadas, privadas de su agresivo extremismo. Ya se ha citado la Scala Regia, del Vaticano, pero igualmente se podrían citar gran número de obras de Martino Longhi el Joven (1602-57), Pietro da Cortona (1596-1669), Alessandro Algardi (1602-54), Carlo Rainaldi (1611-91) y otros, todos ellos practicantes de la elegancia aplicada a la bizarrería borrominesca; pero el más importante de todos, el verdadero sucesor fiel del maestro, fue Guarino Guarini (1624-83). Enriqueció extraordinariamente el ya abundante repertorio del maestro,



no sólo en cuanto a las formas, sino también en el uso de los materiales; por ejemplo, el uso del ladrillo en el palacio Carignano, de Turín, excede en virtuosismo a cuanto había hecho Borromini, y quizá no fuese ajeno a este hecho el conocimiento que tenía Guarini de la arquitectura española. Pero donde se hace patente el enorme enriquecimiento que aporta Guarini al mundo borrominesco es en las estructuras derivadas precisamente de lo español, tanto en las cúpulas nervadas a la manera hispano-árabe como en el apoyo de ellas sobre verdaderas columnas, como lo están en Córdoba. En Guarini estas columnas son clásicas, de modo que vuelven con ellas los órdenes a cumplir la misión que les corresponde, cerrando así la etapa de los órdenes decorativos que había alcanzado su cumbre racional con Borromini. El placer de la creación de nuevos espacios, que en Borromini se caracteriza por los interiores de San Carlino y de San Ivo, en Guarini llega al extremo en los de San Lorenzo y de la Santa Sindone, de Turín, entre otros muchos realizados, o proyectados al menos, que pueden verse en su famoso libro póstumo de la *Architettura Civile*.

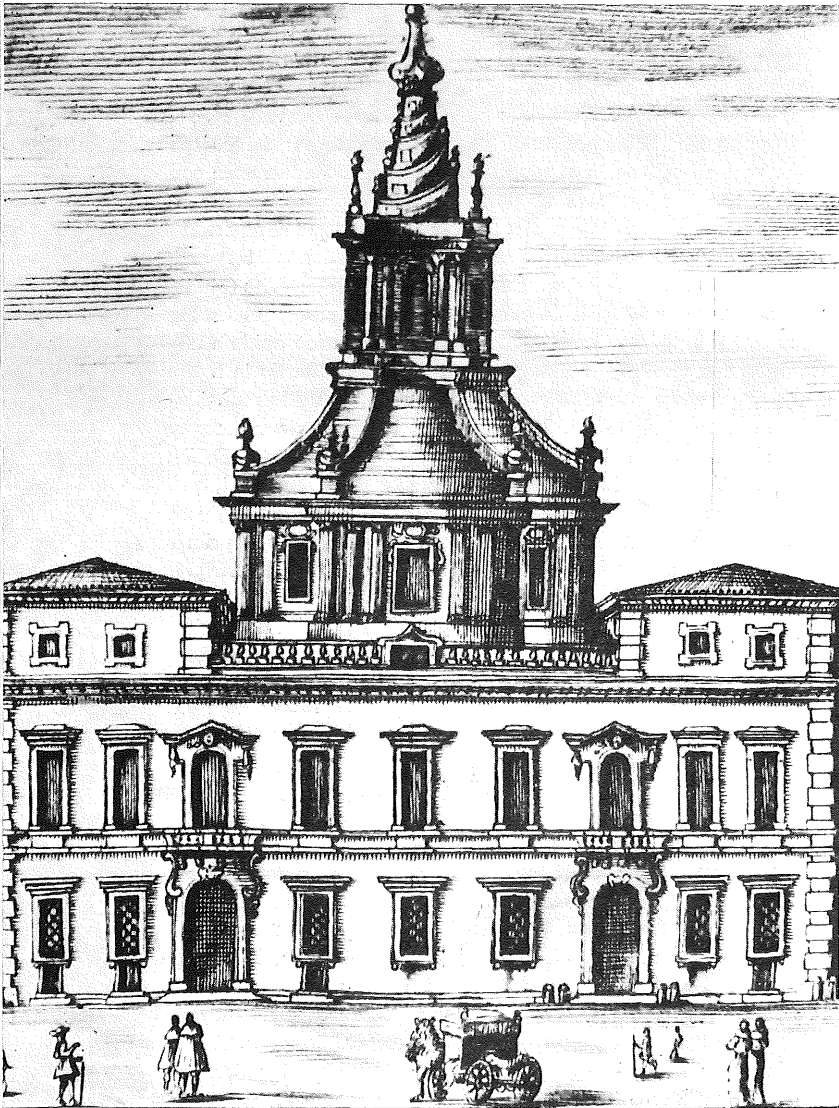
Por cierto que es curioso el paralelo entre la vida de estos dos maestros, tan semejantes en su obra como en su vida: «Il segreto delle ordinarie mie sfortune mi parla al cuore e mi fa tremare, etc.», escribe Guarino en 1672. Entre las aportaciones españolas al arte de Guarini

Figura 34.



ANDREA Pozzo: Cúpula. Grabado anónimo de la «Prospettiva», 1700.

BORROMINI: Fachada de la Sapienza y cúpula de San Ivo. Grabado anónimo de la obra de Rossi, 1707.

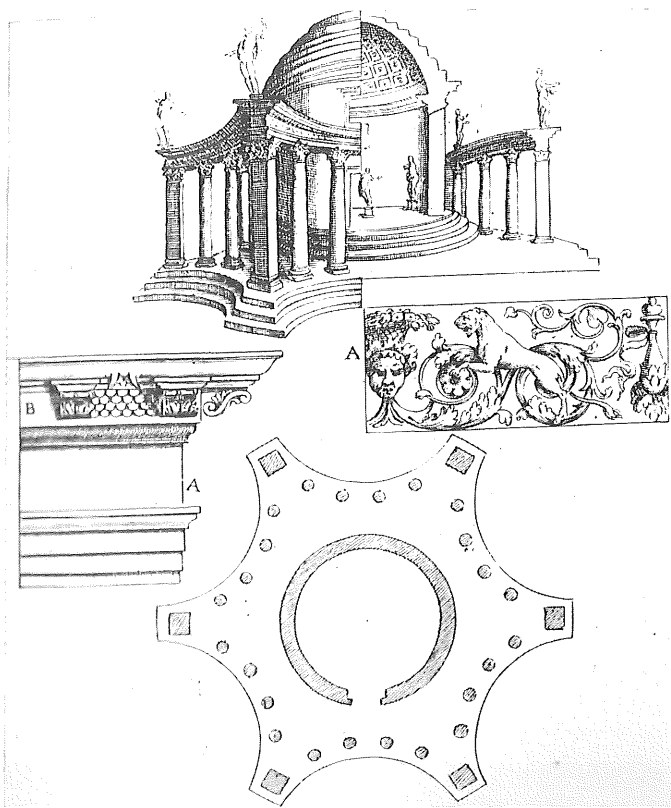


podrían contarse algunos temas de la fachada de Alonso Cano en la catedral de Granada, y no puede eludirse recordar aquí que éste fue rigurosamente contemporáneo de Borromini, y también vivió tormentosamente, si bien esto no se refleja en su obra como en los dos maestros italianos.

Los principales introductores del arte de Borromini en la Europa central fueron Andrea Pozzo (1642-1709), cuyo magisterio es bien conocido en aquellos pequeños Estados y sobre todo en el Imperio, en Viena, y el grupo de arquitectos escenógrafos de la familia Galli-Bibbiena. En Baviera, Suabia, parte de Suiza y en Austria estalla una primavera barroca y rococó sobre la base borrominesca, pero cargando colores y estatuas en los blancos y claros interiores de aquel maestro, de tal modo que a veces resulta difícil descubrir su verdadera arquitectura detrás de tan succulentas escenografías. Los dos hermanos Assam, Fischer, Riepp, Günther, Zimmermann, Feuchtmayer, los Fischer von Erlach, Hildebrandt, Prandtauer, Dientzenhofer, Pöppelmann, Neumann, Cuvillés, con otros muchos más, conducen la atormentada arquitectura de Borromini a un esplendor de vida y de alegría que alcanza sus cumbres en dos obras perfectas: la iglesia en la Pradera, «auf der Wies», de Dominicus Zimmermann, y la de los Catorce Santos, «Vierzehnheiligen», de Johann Balthasar Neumann.

En todo este estilo centroeuropeo se observa una característica peculiar de Borromini: el extremado realismo de la escultura unido al expresionismo geométrico de las formas arquitectónicas; es notable que esto mismo sea lo típico del Gaudí de la *Sagrada Familia*.

Un aspecto curioso de la época es el gran número de bibliotecas, conventuales en general, que hacen casi todos estos arquitectos, derivadas de las que inventó Borromini para el Oratorio y para la Sapienza. Parece, en efecto, que no tienen precedentes conocidos y que este maestro fue quien, por primera vez, compuso esa mezcla teatral de salón y capilla, con su galería adosada a los muros laterales para servir a las estanterías altas; justificación práctica de un enriquecimiento del volumen y del claroscuro, pero que había de ser, entre los arquitectos



GIO. BATT. MONTANO: Templo «hallado en Tivoli». Grabado anónimo, 1691.

bávaros y austriacos, uno de los temas favoritos, tan importante como los interiores de iglesias o los palacios principescos. El tema alcanza su desarrollo máximo en manos de Johann Bernhard Fischer von Erlach, autor del proyecto de la biblioteca del Hofburg, en Viena; es ésta una de las obras más importantes de todo el barroco, y en ella se despliegan todas las posibilidades contenidas en el sencillo y fecundo tema de Borromini, por medio del color, la riqueza de los materiales, la magnificencia del espacio y el hábil juego de luces y sombras (fue construida por Jos. Emanuel Fischer von Erlach, hijo de Johann Bernhard, de 1723 a 1726). Un eco de estas grandes bibliotecas centroeuropeas llega hasta Mafra, por obra de Johann Friedrich Ludwig (llamado Ludovici), quien vuelve en esta inmensa nave a la austeridad de color borrominiana, pero no a su gracia y a su fuerza. El naciente neoclasicismo fue funesto para esta parte del inmenso edificio.

En España tenemos un ejemplo importante de la escuela bávaro-austriaca en la iglesia pontificia de San Miguel, antes de los Santos Justo y Pastor, en Madrid. Es obra de Giacomo Bonavia, aunque difícilmente se comprende cómo no es obra de algún arquitecto centroeuropeo, dado el rigor con que en ella se siguen todas las leyes, no escritas, de esa escuela; si se compara este edificio con las otras obras del mismo autor en Aranjuez, la extrañeza se hace aún mayor, pues en éstas aparece la manera de Bernini en su transición al neoclásico. Por el contrario, en la iglesia madrileña hizo uso Bonavia de toda clase de temas de Borromini, aunque quedan algo enmascarados por el colorido; en ella aparece la cornisa interior quebrada y ondulada como en San Carlino, pero apoyada aquí sobre pilastras esquinadas, como las de las fachadas de Propaganda Fide y de Santa María dei Sette Dolori;

también aparecen los arcos cruzados, iniciados tímidamente en el Oratorio y ya en todo su desarrollo en la iglesia de Propaganda Fide, y que tanto habían de importar en el estilo de Guarini. La composición de los altares, todos convexos, y las cúpulas redondas y elípticas, muy rebajadas, son otros temas característicos de Borromini empleados en esta obra, aunque, como todo lo demás, teñido de carácter centroeuropeo.

Cuando cede el impulso borrominesco en el siglo XVIII europeo, que en España, por excepción, no se había hecho sentir apenas debido a la potencia de nuestro barroco hispanoamericano, aparece de nuevo Bernini como maestro y como preparador del neoclasicismo. Su palacio Chigi-Odescalchi, de 1664, y más aún, su proyecto para el Louvre, sirven de modelo para los grandes edificios de la época, aunque en algunos, como en el Palacio Real, de Madrid, quedan todavía muchos temas de Borromini, aunque enmascarados por el «buen gusto», características del siglo a partir del hundimiento del barroco; y no sólo del barroco, pues este hundimiento fue el preludio del fin del «antiguo régimen» y del comienzo de la inestabilidad en que todavía vivimos. En nuestros días, y por esta condición de nuestra época, la actitud vital de Borromini ante el arte de la arquitectura vuelve a ser de actualidad, aunque no lo sean las formas de su estilo.

ANDREA POZZO: Teatro de las Bodas de Caná. Realizado en 1685 y grabado en 1700.

